

---

V I C E N T A L O N S O

---

## «REDACCIÓ», DE QUIM MONZÓ, I DUES DE LES SEUES VERSIONS CINEMATOGRAFÍQUES

---

El segon recull de contes de Quim Monzó,<sup>1</sup> *...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, publicat l'any 1980, s'inicia amb el conte «Redacció». Es tracta, com descriu literalment el títol de Monzó, de la transcripció d'un treball de redacció escolar, titulat al seu torn: «Què vaig fer diumenge». «Redacció» té, doncs, els trets narratològics que distingeixen nítidament aquesta mena de textos. Seymour Chatman, per exemple, hi fa referència com un dels paradigmes de narració no mediatitzada, on ha desaparegut tant el narrador com, òbviamment, el narratori:

Teóricamente, un texto copiado es el caso más básico. El discurso pretende simplemente transmitir materiales ya escritos como cartas o el diario de un personaje. Luego viene el diálogo citado, que sólo necesita que supongamos que alguien ha transcrito el habla de los personajes. Lo único que se nos proporciona es la versión escrita de una grabación sonora. Se presupone que se usa un taquígrafo. No podemos evitar sacar en consecuencia que alguien ha hecho la transcripción, pero la convención ignora este hecho y supone que la expresión es pura mimesis. Aun así, lógicamente hay una transformación, de la modalidad oral a la del habla escrita (Chatman 1990 [1a. ed. 1978]: 181).

(1) És sabut que quan aparegué *Uf, va dir ell* (1978), el seu primer recull de contes, Quim Monzó ja havia publicat amb Biel Mesquida el recull *Self-Service* (1977).

(2) Es tracta del segon conte del recull: *El Cafè de la Granota* (1985).

El conte de Jesús Moncada, «La plaga de la Ribera»,<sup>2</sup> per posar un exemple d'un altre contista contemporani, respondria també a la mateixa categoria. En aquest cas, es transcriu una carta que l'agutzil Jeroni Salses i Santapiga dirigeix al director de la presó

de Lleida demanant-li ajuda per a resoldre els problemes amb un delinqüent, el sobrenom del qual dóna títol al conte. Tant en el cas de «Redacció» com en el de «La Plaga de la Ribera», el narrador, que no hi ha deixat cap rastre, posa en situació literària textos que, en principi, foren escrits —o acceptem que ho foren com a conseqüència de la forma amb què se'ns presenten— en el marc d'una situació comunicativa diferent. En tots dos, i en conseqüència, l'absència premeditada del narrador o, seguint Chatman, la seua voluntat mimètica, implica que el lector ha de deduir fins i tot aquesta situació comunicativa inicial per tal d'elaborar la seua interpretació.

En cap dels dos casos, l'esforç del lector va més enllà del reconeixement automàtic de les situacions comunicatives inicials, atesa la seua familiaritat o, el que és el mateix, la seua pertinença a una enciclopèdia ben general: una carta o una redacció escolar són marcs comunicatius gens especialitzats i amb marques textuais que els fan fàcilment recognoscibles. Poc importa, a més, que els textos en qüestió siguin un producte més de ficció. L'important és que se'ns presenten com a textos previs, posats ara en situació literària.

L'absència del narrador, d'altra banda, permet que siga l'emissor de la situació comunicativa inicial —l'alguzil o l'escolar— el veritable narrador del text; i, en lògica conseqüència, l'absència del narrador permet també que el lector acabe identificant-se per complet amb el receptor —el mestre o el director de la presó— d'aquella situació inicial. És, obviament, una altra manera de constatar la voluntat mimètica de què parlava Chatman ja que així es permet la contraposició *directa* entre el que veu i pensa i el que sent i experimenta. La importància decisiva per al funcionament d'aquesta mena de textos literaris, que exploten a bastament l'aparició d'una veu *innocent* narrant uns fets, que el lector, no tan innocent, veurà d'una altra manera. De la contraposició, doncs, entre la visió de l'escolar o de l'alguzil i la del lector derivarà el corresponent profit narratiu. Una tècnica que, al capdavall, té el mateix aire de família que la de la focalització interna fixa tal com la descriu, per exemple, Mieke Bal a propòsit d'una coneguda obra de Henry James:

Un focalizador personaje que podríamos denominar por comodidad FP, conlleva parcialidad y limitación. En *Lo que sabía Maisie*, de Henry James, la focalización pertenece casi por entero a Maisie, una niña que no entiende mucho sobre las relaciones problemáticas que suceden a su alrededor. Por consiguiente se le muestran al lector los acontecimientos a través de la visión limitada de una chiquilla, y sólo se va dando cuenta poco a poco de lo que pasa realmente. Pero el lector no es una niña. Hace más que Maisie con la información que recibe, y la interpreta de forma distinta. Donde Maisie sólo ve un gesto extraño, el lector sabe que se trata de uno erótico. La diferencia entre la visión infantil de los acontecimientos y la interpretación que les dé el lector adulto, determina el efecto especial de la novela (Bal 1985: 110).

En efecte, i referint-nos ara exclusivament al text de Monzó, el lector adult interpreta els esdeveniments de manera ben diferent a com ho fa la veu emissora de la redacció, tal com s'esdevé en el cas de la Maisie de Henry James. Però paga la pena que ens fixem detalladament en les raons de la diferència.

El text del nen, sàviament emulat per Monzó tant pel que fa als trets lingüístics com als del contingut narratiu, és el resum d'una situació dominical ben comuna en famílies d'una determinada extracció. La situació descrita és tan tòpica que el lector hi reconeix còmodament els diferents moments d'un guió: passejada matinal, dinar familiar i futbol de vesprada... i amb els papers masculins i femenins clarament perfilats. I és que, si el nostre coneixement del món recorre a l'aplicació de determinats esquemes previs que organitzen les nostres percepcions, llegir textos narratius, com han posat de manifest, entre altres, Roger C. Shank i Robert P. Abelson (1977) és en aquest sentit una activitat semblant. Ho fem sempre a partir de l'organització de la nova informació que ens arriba en esquemes previs, guions o *frames*, plans i temes prèviament apresos, coneguts, ja memoritzats. En la mesura que la informació del text no introduezca discordances amb el guió, el lector veurà acomplertes les seues expectatives.<sup>1</sup> En cas contrari, cridarà poderosament la seua atenció, la qual haurà de posar-se en funcionament per resoldre interpretativament els desacords.

Si al llarg d'una bona part de la redacció escolar el lector no fa altra cosa que satisfer les seues expectatives i gaudir de la capacitat de Monzó per emular l'estil de l'home que escriu, el lector adult, però, en arribar a la tercera part del text, ja en el darrer terç del text, es trenca la plàcida lectura perquè s'endevina una discordança fonamental: el nen descriu una nova sèrie de fets que, des del seu punt de vista, no mereixen cap consideració especial, però que des de la ment adulta del lector poden perfectament considerar-se com indicis d'un assassinat: el de la mare del nen a mans del seu pare, el qual acaba soterrant-la al jardí. Paga la pena reproduir les línies finals del text per tal de reconèixer els passos successius del guió que el nen no sembla reconèixer i que sembla obvi en la ment del lector:

Jo sentia que continuaven discutint. Ara ho sentia millor perquè es veu que havien apagat el televisor, i el papà li deia a la mamà que no l'empenyés i la insultava i li deia que no tenia ambicions, i la mamà també l'insultava i li deia que se n'anés de casa, i deia el nom d'una dona i la insultava, i després vaig sentir que es trencava alguna cosa de vidre i després vaig sentir els crits més forts, i eren tan forts que no s'entenien, i després vaig sentir un gran crit, molt gros, i després ja no vaig sentir res més. Després vaig sentir molta fressa, però petita, com si arrossegessin un mòdul del tresillo. Vaig sentir que es tancava la porta del jardí i aleshores vaig tornar a sortir del llit i vaig sentir soroll a fora i vaig mirar per la finestra, i sentia fred als peus, perquè anava descalç, i a fora era fosc i no s'hi veia gens i em va semblar que el papà cavava al costat de l'arbre i vaig tenir por que hi descobrís la nina i em castigues i vaig tornar al llit i em vaig tapar

ben bé, tot, fins i tot la cara, amagada sota els llençols i tot a les fosques i els ulls ben tancats. Vaig sentir que deixaven de cavar i després unes passes que pujaven les escales i jo vaig fer l'adormit, i vaig sentir que s'obria la porta del quarto i vaig pensar que devien estar mirant-me, però jo no vaig veure qui em mirava, perquè feia l'adormit i no ho vaig veure. Després van tancar la porta i vaig adormir-me i l'endemà, ahir el papà va dir-me que la mamà se n'havia anat de casa i després van venir senyors a demanar coses i jo no vaig saber què dir-los i tota l'estona plorava i en van portar a viure a casa dels tiets, i el cosinet sempre em pega, però això ja no va ser el diumenge (16)

Entre la percepció que el nen té de la realitat i la del lector les discrepàncies són òbvies. El nen no interpreta, es limita a posar sobre el paper la sèrie ordenada de les seues percepcions. Per contra, el lector subsumeix aquestes percepcions en una sèrie ordenada que identifica amb un guió previ, el d'un assassinat: la discussió marit i muller *in crescendo*, el colp definitiu, alguna cosa que s'arrossega, el papà cavant al jardí, al nen se li diu que la mare se n'ha anat de casa, senyors que demanen coses i el nen no sap què dir-los, porten a viure el nen a casa dels tiets...

La simple transcripció de la redacció del nen, que, innocent, es limita a transcriure la sèrie sense veure-hi res més que una pura successió d'esdeveniments, responsabilitza el lector de jutjar aquesta innocència, cosa que, en cas de ser-hi, li hauria correspost al narrador. Però és precisament aquest l'efecte que aquesta mena de textos persegueix: el lector s'enfronta directament a la narració del nen, sense cap filtre, sense cap indi-

cació que la jutge, l'avalua o insinue consideracions sobre ella. En aquest sentit, el text de Monzó s'omple de possibilitats significatives perquè, ben mirat, l'anàlisi primària del que diu el nen no implica necessàriament l'assassinat real. En rigor, ningú no sap el que passà realment i el lector pot aprofitar l'ocasió per posar entre parèntesis la manera com habitualment intentem conèixer el món. L'aplicació al text del nen del guió de l'assassinat, reacció habitual de qualsevol lector adult, és en el fons un simple apriorisme gnoseològic i no prova de cap manera que l'assassinat tinguera lloc realment.

En aquesta direcció interpretativa, pense que fóra ben profitosa una lectura del recull sencer, ...*Olivetti, Chaffoteaux et Maury*, on s'inclou el conte «Redacció», com una mena d'explotació literària de l'escepticisme. Monzó, a més, sembla que ha posat tots els recursos paratextuals a l'abast dels contistes contemporanis al servei d'aquesta línia interpretativa. El diàleg de Wolinski i el de Freud, que apareixen com a epígrafs del llibre,<sup>3</sup> són mostres d'una visió satírica elaborada a partir de la inseguretat d'alguns dels conceptes d'ús comú en el llenguatge ordinari com ara «contrari» i «veritat», i és per això que tots dos situen el lector en un univers significatiu de dubte, de posar entre parèntesi els fonaments de la nostra concepció habitual del món. El mateix Sigmund Freud, quan es refereix a l'acudit que Monzó emprà com a epígraf, acaba qualificant d'«escèptics» els acudits d'aquesta mena perquè «aquello que atacan no es una persona

(3) El de Wolinski: «—Em sento orgullós de dir que tota la vida he combatut contra les idees que defenso a hores d'ara. —Jo em sento orgullós de respondre-us que a mi em passa exactament el contrari». El de Freud: «Dos jueus es troben en un vagó de tren, a Galítsia. —¿On vas? —demana un. —A Cracòvia —respon l'altre. —Ets un mentider! —cria, irat, el primer. Si dius que vas a Cracòvia és per tal de fer-me creure que vas a Lemberg. Però sé de debò que ara vas a Cracòvia. Aleshores, ¿per què em menteixes?»

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

ni una institución, sino la seguridad de nuestro conocimiento mismo, uno de nuestros bienes especulativos» (1972: 1093).

Ben significativament, el conte que, d'una manera singular, dóna títol al conjunt, «Thomson, Braun, Corberó, Philishave...», també situa el lector en aquest mateix univers temàtic. Un escriptor delerós de posar-se a escriure intenta preparar l'escenari adequat: una casa isolada, lluny de la ciutat. En arribar-hi, però, tots els electrodomèstics deixen de funcionar correctament, com si hagueren decidit de rebel·lar-se contra la normalitat necessària perquè l'escriptor pose a funcionar la seua inspiració. Quan el tècnic del poble proper aconsegueix que tot funcione, l'escriptor ja davant la màquina d'escriure, s'adona que només pot escriure aquell «seguit de mesquineses que l'angoixaven des de feia vint hores» (p. 30) i no tot el seguit d'idees que li havien passat pel cap mentre feia el viatge. Comença, doncs, a escriure el conte que acabem de llegir com una necessària teràpia per alliberar-se de l'angoixa de la rebel·lió. La teràpia, però, acaba sent interrompuda per la incorporació a la rebel·lió de la mateixa Olivetti una tecla de la qual «saltà en l'aire, en un bot acrobàtic» de manera que «en segons, la màquina es desencatxà i quedà reduïda a una pila de cargols, barretes i molles» (p. 31).

Es tracta d'una autèntica caricatura de la impossibilitat de la creació, condemnada a una mena de sacrifici consistent a no poder parlar més que de la mateixa impossibilitat de fer-ho. La rebel·lió dels electrodomèstics i altres andròmines és només l'anècdota divertida que de fet ens porta, més enllà de la tòpica contraposició entre l'home i la màquina, a una confrontació amb la creació i l'escritura. És el món de Pol, el món d'escriptor, en Pol, que l'inici del conte ens dibuixa breument: «Havia estat un viatge més cansat que de costum, com si tothom anés enderiat a crear-se obstacles innecessaris» (p. 21). No és difícil ni forassenyat passar d'ací a una lectura de la rebel·lió de les andròmines que hi veuria el refús de la normalitat que en Pol desitja. Una original manera d'obligar-lo a escriure sobre les anormalitats que elles mateixes han provocat. I és tan dura la venjança que fins i tot l'Olivetti acaba impedit-li la teràpia necessària. ¿Ens trobem, doncs, davant d'una reivindicació d'un tipus determinat de creació que proposaria anar més enllà del retrat fidel de la realitat, de la normalitat, per tal de posar sobre el paper allò que en aquesta mateixa realitat se'ns mostra com a paradoxal?

Sens dubte, és evident la connexió amb un conte concret del recull anterior, «Història d'un amor», que plantejava una escissió entre nivells diferents de la realitat –la viscuda i la desitjada. I això fins al punt que el lector creu trobar-se dins el mateix univers temàtic. Però ara, moguts per la força dels epígrafs, fem balançada sobre el costat d'aquell escepticisme radical a què ens porta la lectura del conte com també sobre la caricatura d'escriptor que inclou –¿serà significativa la tria, en Pol, del seu cognom?–, decidit a llegir *Candide ou l'optimisme* al bell mig d'una autèntica confabulació de televisors, torradores, frigorífics, afaitadores, màquines d'escriure, molinets de cafè i escalfadors

contra tota possibilitat de creació. Com l'acudit citat per Freud, aquest conte de Monzó ens convida a participar d'una visió escèptica del món, presentada a la manera de Wolinski, sense concessions, amb la força de la sàtira cruel i il·luminadora a què respon la mateixa dedicatòria del conte: «Als senyors Justerini i Brooks, amb agraïment». Una vegada més, els senyors Giacomo Justerini i Alfred Brooks troben reconeixement literari al seu *blended whisky*.

D'aquest text de Quim Monzó se n'han fet, que jo sàpia, tres versions cinematogràfiques, una de les quals, la de Francisco Sánchez (*Redacció*, 1988), només la conec per les referències que li he llegit a Alessandra Amitrano (1998: 136). Les altres dues, que sí que he pogut veure, són la de Begoña Menéndez (*Redacción: qué hice el domingo*, 1988), que va guanyar el Gran Premio del Cine Español del XXX Festival Internacional de Cine de Bilbao de l'any 1988, i la de Marc Recha (*Es tard*, 1993), guanyadora del Premi Especial del Jurat (secció: «Finestra sobre les imatges»), que atorga la Unesco, en la Mostra Internacional d'Art Cinematogràfic de Venècia de l'any 1994.

El fet que Menéndez i Recha acaben fent dos productes cinematogràfics substancialment diferents a partir d'un mateix text literari ja bastaria per justificar un exercici comparatiu que m'agradaria portar més enllà de les observacions d'Alessandra Amitrano:

Es notablemente significativo el diferente enfoque con el que Marc Recha y Begoña Menéndez han afrontado el mismo argumento. El desarrollo temático de Menéndez se presenta esencialmente opuesto respecto al de Recha: *Es tard* presenta una narración de matiz esencialmente más dramático, en la de *Redacción: qué hice el domingo*. El relato de Recha mantiene una rigurosa adhesión narrativa al estilo amargo y cínico del relato de Monzó, a la frialdad expositiva con el que el escritor afronta el áspero tema del uxoricidio.

La ambientación en color de la película de la realizadora madrileña confiere al corto una atmósfera que no encontramos en la obra del director catalán, más basada en la acentuación dramática y en la representación distanciada de la vicisitud. En *Redacción: qué hice el domingo*, la dureza de la descripción se substituye por una descripción casi ligera que, en parte, vacía la historia de su angustiosa melancolía. Los encuadres del corto de Recha se centran siempre en las partes bajas de los personajes, nunca vemos un rostro; la atmósfera de angustia de sus escenas se transforma, en la película de Menéndez, en una profunda participación emotiva en las vicisitudes de los personajes. La cámara se detiene en detalles de los cuerpos de los actores, en sus rostros, se filman planos enteros en los que los intérpretes se mueven más libremente, sin las constricciones de encuadres que los ahogan.

La introducción diegética de insertos televisivos –el niño, en casa, que mira el televisor– anuncia, además, un acercamiento más dulce al argumento tratado (Amitrano 1998: 136-37).

En efecte, Menéndez i Recha mostren sense embuts lectures diferents d'un mateix text literari. Això –deia, fa un moment– bastaria per justificar l'exercici comparatiu perquè, d'una banda, mostra el potencial significatiu del text de Monzó; d'altra, confirma que el concepte d'«adaptació» ha de ser utilitzat amb molta cura i des de la convicció

que cinema i literatura són dos sistemes semiòtics diferents; i, finalment, ens proporciona un magnífic argument per aprofundir en les relacions entre el món de la narrativa breu i el dels curtsmetratges. De la primera observació, espere que aquest article acabarà donant-ne compte sobradament. De la segona i la tercera potser paga la pena recordar que tota adaptació és impossible si, a més d'insistir en la base semiòtica diferent que hi ha darrere de la literatura i el cinema, hi afegim que, especialment en el cas de la narrativa breu, les interpretacions plurals són la conseqüència obligada d'una forma d'escriure que prioritza el suggeriment, que deixa *buits*, els quals necessàriament han de ser omplerts pel lector perquè el text, parafrasejant Umberto Eco, es pose en marxa.

En un breu apèndix, «Nouvelle et cinéma», al seu estudi sobre la *nouvelle*, Florence Goyet (1993: 239-244), que tracta d'esbrinar les raons que justifiquen l'especial predilecció dels cineastes pels textos breus, afirma:

Cependant, ce qui est plus intéressant, c'est que le film parvient souvent à donner à la nouvelle ce qui lui manque, l'épaisseur et les nuances que le texte n'avait pas. C'est que le cinéma suppose la présence physique des personnages; il ne se contente pas de citer leurs mots, comme dans les discours rapportés, il les met physiquement en scène. Bien sûr, on peut, au cinéma comme au théâtre, poser devant le spectateur des caricatures. Mais souvent, une nouvelle sans grand intérêt prendra de la valeur entre les mains d'un grand metteur en scène: donnera aux personnages leurs "voix" (Goyet 1993: 240).

Goyet posa l'exemple de *La partie de campagne*, que Jean Renoir filmà a partir del conte del mateix títol de Guy de Maupassant tot alluvant-se de l'estructura –del contingut, fins i tot– del text literari amb la voluntat de manifestar les possibilitats significatives del text de Maupassant i de fer valer la seua pròpia lectura. Que els cineastes juguen amb aquesta propietat dels textos breus que possibilita lectures diverses, ha estat subratllat insistentment per altres teòrics i creadors en una direcció que m'interessa subratllar. Així, per exemple, Daniel Grojnowski ha parlat de les relacions entre el cinema i la narrativa breu en el seu estudi sobre la *nouvelle* (1993: 66-68) i, significativament, va escriure un article (1995: 237-242), on, a partir de l'estudi de les versions cinematogràfiques de Jean Renoir (*Une partie de campagne*, 1936) sobre el conte de Maupassant del mateix títol i de Michelangelo Antonioni (*Blow-up*, 1966) sobre el conte de Julio Cortázar («Las babas del diablo»), acaba defensant la idea de l'adaptació impossible. O el que és el mateix: Renoir i Antonioni fan dues versions de les moltes possibles sobre els textos de Maupassant i Cortázar. Grojnowski, que s'interessa per analitzar què hi ha als textos breus que sembla impossible de traslladar al cinema, se situa en la mateixa línia teòrica a què ens referíem quan constatarem l'existència d'una manera d'escriure *breu* que possibilita diverses lectures i que, segurament, justifica la predilecció dels cineastes per aquesta mena de literatura. En un article publicat a *Le Monde*, Michel Braudeau (1992) ho expressava clarament: «La nouvelle suggère, laisse beaucoup de blanc, de marge, que le lecteur comble à son gré. C'est pourquoi les cinéastes la préfèrent au roman pour la porter à l'écran. Ils ont



les coudées plus franches. Avec un dizaine des pages de Cortázar (“Les Fils de la Vierge”) Antonioni réalise *Blow-up*. Avec Proust, on n’a jamais fait rien de bon».

No és la meua intenció de reproduir ací, pas a pas, l’anàlisi comparativa del text de Monzó amb els dos curtmétratges citats, sinó d’assenyalar exclusivament aquells elements que d’alguna manera contribueixen a la coherència de la meua argumentació. Vull fer, en aquest sentit, algunes reflexions sobre la situació comunicativa especial que, com hem vist, plantejava el conte de Monzó a la llum de les versions cinematogràfiques. Així, si, en el cas del text de Monzó, aquesta situació es fixa gràcies a una activa intervenció del lector, en el cas del curtmétratge de Menéndez, es planteja de manera radicalment diferent i en la direcció d’una major explicitació i, en conseqüència, d’una menor participació lectora. Perquè ara tot s’inicia amb una foto escolar que dóna pas al títol del curtmétratge, «Qué hice el domingo. Redacción», immediatament després del qual apareix en la pantalla la reproducció de l’inici d’un text manuscrit que diu: «El domingo fue un día que hizo mucho sol y fui a pasear con mi padre y mi madre». Tot seguit una veu en off —no de cap nen, sinó la veu d’un adult— reproduceix oralment la resta de la redacció que paral·lelament s’il·lustra amb un seguit d’imatges. I, finalment, apareix de nou la foto escolar del principi i un primer pla ens mostra un dels nens de la fotografia, que reconeixem com el protagonista de la història.

El curtmétratge de Marc Recha fa servir procediments més o menys semblants tot i que amb alguna diferència d’interès. En principi, també Marc Recha insereix el text del nen, reproduït oralment i per una veu adulta com en el curtmétratge de Begoña Benítez en *https://www.watcupedia.com*. Després del títol inicial i de la veu de xiquets, la càmera presenta un armari amb abrics que suposem dels escolars que immediatament apareixen d’esquena asseguts als pupitres de l’aula. La càmera presenta les cames dels xiquets sota els pupitres durant un temps prou llarg perquè suposem el seu treball en respectuós silenci. Un primer pla de la mà d’un dels xiquets que escriu en una llibreta el títol de la redacció, «Què vaig fer diumenge», dóna pas a una veu en off adulta que comença a reproduir oralment el text de Monzó i, paral·lelament, com en Menéndez, un discurs d’imatges. Acabats tots dos, la pantalla s’ennegreix mentre s’escolta el timbre i els sorolls dels xiquets, que l’espectador suposa la fi de la classe on el nen ha fet la redacció, i apareix el títol *És tard*. Tret d’aquest desplaçament del títol a la fi del curtmétratge, el procediment de Recha és exactament el de Menéndez: situar la redacció en un marc comunicatiu superior, que ja no és responsabilitat narrativa de l’autor de la redacció.

Les diferències de tots dos curtmétratges amb el text literari de què parteixen són òbvies, però criden poderosament l’atenció les que ens fan veure fins a quin punt el text fílmic no respecta aquella immediatesa de la relació lector-text que assenyalàvem en el cas del literari. Si en aquest, el narrador extradiegètic havia desaparegut, ara tot de filtres s’interposen entre el lector i el text, com la contextualització que implica tant l’aparició de la foto escolar que obri i tanca l’acte narratiu, com el text manuscrit

Register for free at <https://www.watcupedia.com> to download the version without the watermark





Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

reproduït i el fet importantíssim que la redacció del nen siga reproduïda oralment per una veu adulta. Tot al servei d'una nova situació comunicativa radicalment diferent. Perquè, amb independència dels coneguts problemes que planteja la concreció de la veu narrativa en els textos fílmics, és evident que la veu en off adulta, en aquests curtmetratges, comporta l'inconvenient de no saber ben bé a qui atribuir-la: si al nen autor de la redacció, que, ja adult, la reproduceix ara, o al receptor de la redacció, el mestre per exemple, la lectura del qual ens suggeriria el text fílmic.

Tampoc no se'ns hauria d'escapar el detall dels títols. En el cas de Monzó eren cadascú al seu lloc —«Què vaig fer diumenge», era un fragment del discurs del narrador intradiegètic, i «Redacció», un fragment de l'extradiegètic.<sup>4</sup> Recha manté aquesta natural situació narrativa, però opta per modificar el títol extradiegètic —ja no és «Redacció», sinó «És tard»—, i Menéndez elimina la diferència dels nivells narratius agrupant-los tots dos en un de sol.

Però, a més i sobretot, aquesta reproducció oral de la redacció s'acompanya paral·lelament d'un altre discurs, el de les imatges —amb la corresponent banda sonora—, totes les quals són, rigorosament parlant, afegits al text de Monzó. Aquest només presenta al lector una única imatge: la del text que el nen ha escrit. Els curtmetratges de Menéndez i de Recha traslladen aquesta imatge sota la forma del discurs oral de la veu en off i paral·lelament hi afegeixen un altre discurs que, òbviament, acaba tenint una importància decisiva en la mesura que incideix essencialment en la interpretació. Precisament, com he dit en línies anteriors, una de les virtuts d'aquesta categoria de curtmetratges cinematogràfics és la que els permet construir una visió que el nen té dels esdeveniments i la que ell imagina com a autèntica, a partir de determinats guions apriorístics, que habitualment fem servir per al nostre coneixement del món. Doncs bé, la pregunta sembla òbvia: a què responen els respectius discursos d'imatges que tots dos curtmetratges presenten paral·lelament a la reproducció oral de la redacció?

Crec que paga la pena detenir-se en algunes consideracions teòriques al voltant de l'aprofitament que el cinema fa del punt de vista i d'un recurs —per a alguns, per cert, tan poc cinematogràfic— com la veu en off:

(4) Considerar el títol «Redacció» un fragment del discurs del narrador extradiegètic planteja una qüestió delicada que ara no podem abordar. En tot cas, i als efectes del que argumentem, sembla clar que «Redacció» és a un nivell narratiu diferent a «Què vaig fer diumenge». I, si és a un nivell narratiu superior, implica també la inserció del text del nen en una situació comunicativa superior.

Las películas dotan a la narrativa de nuevas e interesantes posibilidades de manipulación del punto de vista, puesto que no tienen uno sino dos canales de información cotemporales: el visual y el auditivo (y en el auditivo, no sólo voces, sino también música y ruidos). Estos pueden ocurrir independientemente (banda sonora con la pantalla negra o una imagen en completo silencio), o pueden combinarse de diversas maneras. El sonido puede estar totalmente sincronizado, como cuando los movimientos de los labios coinciden con las palabras del hablante, o no sincronizado, como cuando no se mueven los labios de nadie y sin embargo oímos una voz: la convención es que estamos oyendo pensamientos (o algo así) no expresados. La situación puede hacerse aún más compleja al hacer que la voz superpuesta y la voz normal hablen al mismo tiempo. Incluso puede tratarse de la misma voz, como en *Le Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson, en la que la voz

superpuesta representa el diario del cura comentando precisamente la acción en la que le estamos viendo actuar (Chatman 1990 [1a. ed. 1978]: 170)

Chatman utilitza precisament la pel·lícula de Bresson per a exemplificar com el cinema trau possibilitats ben interessants a la narrativa dietarística. Entre els efectes d'interès que assenyala, cal parlar esment en el joc que pot establir-se entre els esdeveniments i la manera com el protagonista els jutja en una anotació de dietari, la qual és reproduïda oralment per la veu en off:

Otro efecto interesante se utiliza varias veces para mostrar que la mente del *curé* no es capaz de entender lo que le dicen (no es sólo la enfermedad sino también la ingenuidad lo que le atormenta: dice, quejándose, que nunca entenderá a los seres humanos). La acción continúa de un modo completamente dramático, es decir, la voz en off narrativa se detiene, por ejemplo, mientras el *curé* (como personaje) habla con la condesa. La cámara lo enfoca mientras la escucha, aunque lo que oímos es la voz de ella. Entonces su voz se hace más débil, aunque todavía se oye, y la voz en off del diario del *curé* empieza a hablar a la vez, pero más alto, explicando por qué, en ese momento de la historia, no podía entender lo que ella le estaba diciendo. (Chatman 1990 [1ª. ed. 1978]: 185-186)

I en aquesta mateixa direcció, l'efecte, tan interessant per al cas que ens ocupa, de les narracions no fidedignes, ja que una veu superposada que ens descriu successos de la història pot ser desmentida pel que clarament veuen els nostres ulls:

Como observa un crítico: “El *curé* tiene la impresión de que el Conde es un ‘amigo’, mientras que nosotros seguimos siendo escépticos, la cara del Conde es demasiado fría, nos preguntamos cómo es posible que el cura pueda pensar que es un amigo, tenemos la sensación de que el cura se está imaginando al amigo que tanto desea”. El falso mensaje “amigo” es comunicado por la voz que narra del cura o por las palabras que vemos en su diario. Pero haciendo una “lectura profunda” de lenguaje de las caras, el mensaje es “espectador cínico”. Y confiamos en nuestro juicio del personaje por encima de las impresiones del ingenuo cura. (Chatman 1990 [1ª. ed. 1978]: 253)

Tornaré ara a la pregunta que em feia fa uns moments per tractar de veure, en primer lloc, a què respon el discurs d'imatges del curtmetratge de Begoña Menéndez? De fet, l'existència d'aquest discurs d'imatges implica al meu entendre un plus informatiu que necessàriament concreta el que en el text de Monzó era responsabilitat absoluta del lector. Així, els recursos que Chatman exemplifica podrien servir-nos per pensar que la veu en off paral·lelament acompanyada de les imatges podria haver-se aprofitat en benefici d'una determinada línia interpretativa. Però, quina és la direcció interpretativa del curtmetratge de Menéndez?

En principi, cal dir que l'ús de les imatges més enllà de l'estricta focalització interna fixa —el discurs d'imatges diu més que el que pot saber el nen— complica la situació comunicativa, ja que cal atribuir-les a una instància narrativa superior, la que, a partir dels elements que obrin i tanquen el text fílmic, ens presenta els dos discursos —l'oral

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

i el visual— dins d'una situació comunicativa determinada. Però les imatges tampoc no són utilitzades per desmentir la visió del nen, fet que hauria pogut donar peu a la contraposició explícita entre el discurs de la veu en off i el de la visualització de l'uxoricidi, a la manera de la reflexió de Chatman a propòsit de *Le journal d'un curé de campagne*. Contràriament, el discurs visual de Menéndez manté l'ambigüitat sobre l'assassinat de manera que, només en aquest sentit, respecta les virtuts inicials del text literari. Sens dubte, una ambigüitat de grau ben diferent ja que, a més de la concreció que implica l'ús d'unes determinades imatges, aquestes col·laboren ben explícitament en una direcció interpretativa. No només, per exemple, se'ns mostra la sala, on se suposa que els pares han discutit, absolutament desordenada,<sup>5</sup> sinó que s'empren altres recursos, menys explícits i de caràcter intertextual, com ara la famosa escena dels espills de *The lady from Shanghai* quan Michael O'Hara (Orson Welles) assisteix a la mort del matrimoni Ballister (Rita Hayworth i Everett Sloane). Tot en la direcció interpretativa segons la qual l'assassinat ha tingut lloc realment.

March Recha se separa radicalment de Begoña Menéndez en el seu plantejament del discurs d'imatges. Ja hem citat adés les paraules amb què Alessandra Amitrano feia una descripció general d'aquestes diferències. Les imatges de Menéndez acompanyen el discurs oral paral·lelament, però amb suficients punts de contacte perquè al lector no li resulte difícil endevinar, darrere de tots dos, una mateixa història. Contràriament, el paral·lisme de les de Recha no manté correspondències tan evidents, fins al punt que l'espectador, en un primer moment, es veu induït a creure en la possibilitat que tots dos discursos tinguin darrere històries diferents. Les imatges de Recha, d'una banda, no il·lustren fàcilment el discurs de la veu en off i, d'una altra, se'ns presenten sense respectar la temporalitat dels esdeveniments narrats en la redacció del nen. Tot al servei d'una evident separació dels dos discursos que a l'espectador li resulta complicat d'acordar.

Sens dubte, Marc Recha li ha tret més suc a les potencialitats de què parlava Chatman, dins d'una concepció del text fílmic substancialment diferent al de Menéndez. Recha explota de manera singular tots els recursos de la superposició de canals d'informació fins al punt que una cosa és la lectura que la veu en off fa de la redacció del nen i, unes altres, el seguit d'imatges que l'acompanyen i la corresponent banda sonora. Aquesta és d'una simplicitat remarcable, però també portadora de suggeriments interpretatius, alguns dels que aboquen definitivament el lector cap a la interpretació de l'assassinat real. En efecte, amb mitjans diferents, també Marc Recha aboca el lector en aquesta direcció interpretativa a partir d'aquests suggeriments de la banda sonora, com també de determinades imatges de la darrera part del curtmetratge. Però, en tot cas, Recha deixa més intacte el text de Monzó, com si el seu propòsit fóra per damunt de tot la fidelitat al text literari, que la veu en off respecta gairebé escrupolosament i que surt menys danyat de la seua experiència cinematogràfica, vull dir de la seua obligada presentació oral acompanyada d'un discurs d'imatges. I, a pesar

(5) El discurs d'imatges de Begoña Menéndez ompli el text de Monzó de concrecions de tot tipus que m'estalvie d'enumerar. Vull només remarcar que és també com a conseqüència d'una concepció d'aquest discurs que vol representar en imatges allò que la veu en off diu. I això fins al punt que no es dubta a canviar el mateix text de Monzó tantes vegades com exigeixen les imatges triades per a visualitzar-lo.

d'això, a pesar d'aquest major respecte al text literari, el curtmetratge de Recha, contràriament al que ocorre amb el de Menéndez, mostra més clarament la tendència cap a aquella vessant «artística» que es dibuixava en els inicis del cinema i que Siegfried Kracauer (1989 [1a. ed. 1960]: 49 i ss.) exemplificava amb el camí obert per *Voyage à travers l'impossible* (1904), de Georges Méliès, en contraposició a *L'arrivée d'un train* (1895) de Louis Lumière. És, segurament, el mateix que hi ha al fons de les diferències descrites per Alessandra Amitrano entre els dos curtmetratges.

El món de la narrativa breu i el del curtmetratge tenen paral·lelismes que un no pot estar-se de remarcar. Tots dos han de conviure amb altres formes narratives, la novel·la i el llargmetratge, que sovint actuen sobre ells més negativament del que convindria. Tots dos s'enfronten amb formes de publicació o exhibició que necessàriament tenen repercussions en les concepcions estètiques que els fonamenten. No debades les declaracions que sobre aquestes qüestions fan els seus creadors tenen un aire de família innegable. Però, amb independència d'aquesta possible anàlisi comparativa entre gèneres de mitjans semiòtics diferents, experiències com la de Begoña Menéndez o la de Marc Recha són d'un profit considerable per aprofundir en el coneixement de les tècniques narratives emprades en els textos literaris breus.

VICENT ALONSO  
*Universitat de València*

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMITRANO, Alessandra (1998): *Cortometraggio in Spagna: 1964-1995*, Ferrara, Cartografica Artigiana (n'hi ha traducció castellana, 1998: *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*, València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana).
- BAL, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BRAUDEAU, Michel (1992): «Sur la nouvelle», *Le Monde*, 22 de maig.
- CHATMAN, Seymour (1978): *History and discourse. Narrative structure in Fiction and Film*, Cornell University (n'hi ha traducció castellana, 1990: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990).
- FREUD, Sigmund (1972): *Obras Completas*, tomo III (1900-1905), Madrid, Biblioteca Nueva.
- GOYET, Florence (1993): *La nouvelle. 1870-1925*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GROJNOWSKI, Daniel (1993): *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod.
- (1995): «L'adaptation impossible», dins: *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du xxie siècle, Actes deu colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve. 26-28 avril 1994*, Canévas éditeur, L'instant même, éditions Phi, Frasne, Quebec, Louxembourg, pp. 237-242.
- KRACAUER, Siegfried (1960): *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press (n'hi ha traducció castellana, 1989: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós).
- MONCADA, Jesús (1985): *El Café de la Granota*, Barcelona, La Magrana.
- SHANK, Robert C.; ABELSON, Robert P. (1977): *Scripts Plans Goals and Understanding*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates (n'hi ha traducció castellana, 1987: *Guiones, planes, metas y entendimiento. Un estudio de la estructura del conocimiento humano*, Barcelona, Paidós).

